

Von der »Sterbens-Erinnerung« zur »Teutschen Missa« und vom »Wercklein« zum Werk

Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schütz'
»Musikalischen Exequien«*

Werner Breig

Die Dokumente

Im 12. Band von Heinrich Schütz' *Sämtlichen Werken* legte Philipp Spitta 1892 die erste Neuausgabe der 1636 entstandenen *Musikalischen Exequien* vor,¹ jenes Druckwerkes, in dem Schütz drei Kompositionen für das Leichenbegängnis des in Gera residierenden »Herrn« (dies war sein Adelstitel) Heinrich Posthumus Reuß zusammengefasst hatte. Im Vorwort teilte Spitta einige biographische Daten über den Verstorbenen mit und beschränkte sich im Übrigen auf den Hinweis:

Alles weitere, was zum Verständnis der »Musikalischen Exequien« notwendig ist, ergibt sich aus den originalgetreu wiedergegebenen Titel, Zueignung, Trauergedicht und Ausführungs-Anweisungen.²

Was den I. Teil des Opus betrifft – und vor allem um ihn soll es in der folgenden Darstellung gehen –, so erfährt man aus diesen verbalen Begleittexten, dass die Textgrundlage in den Bibelversen und Kirchenliedstrophen bestand, die der Verstorbene ausgewählt und auf seinem Sarg hatte anbringen lassen, dass er selbst angeordnet hatte, dass sie »in ein *Concert* gefasset« und bei seiner Beerdigung musiziert werden sollten, und dass die Komposition die »Form einer Teutschen *Missa*, nach art der Lateinischen *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie Eleyson*, *Gloria in excelsis*. *Et in terra pax* &c.« habe.

Die Erläuterungen und Vorschriften, mit denen Schütz den Notentext begleitete, erwecken zunächst den Eindruck, man würde von ihnen zuverlässig über die Vorgeschichte der Komposition und Schütz' Intentionen unterrichtet. Wie wir inzwischen wissen, ist das jedoch nur mit Einschränkungen der Fall. Erstens wurde Schütz die Folge der Sargtexte nicht korrekt übermittelt – was übrigens auch die Geraer Auftraggeber nicht wissen konnten.³ Zweitens aber lag es nicht in Schütz' Absicht, detailgenaue Mitteilungen über die Hintergründe seines Opus zu liefern, so wie sie Historiker späterer Jahrhunderte gern gehabt hätten. Worauf es ihm ankam, war einmal, dass die Besteller (also die Hinterbliebenen von Heinrich Posthumus) versichert wurden, dass der Komponist seinem Auftrag entsprechend gearbeitet hatte, d. h. dass er seiner Komposition die auf dem Sarg verzeichneten Texte zugrundegelegt hatte;⁴ dem dient die Angabe im Titel, derzufolge mit der Aufführung dieser Musik dem »bey [...] lebzeiten wiederholten begeren«⁵

des Verstorbenen Rechnung getragen wird. Schütz hat zwar sämtliche Sarg-Sprüche komponiert, aber dieses Text-Ensemble durch Zusätze verändert.⁶ Schließlich sollte nach Schütz' Absicht das Werk, das durch seinen Text eng an seinen Anlaß gebunden war, auch für weitere Aufführungen verwendbar sein, ein Ziel, das er durch die nachträgliche Umdeutung zu einer »Missa« d. h. einer Kyrie-Gloria-Messe, zu erreichen hoffte.

Erst seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts kamen Dokumente ans Licht, die es erlaubten, die Entstehungsgeschichte des vierteiligen Textes einigermaßen detailliert nachzuzeichnen.

Das erste dieser Dokumente ist ein Heft von sechs Blättern in Quartformat, das an die Leichenpredigt für Heinrich Posthumus von Christoph Richter angehängt ist. Es trägt den Titel »Abdruck / Derer Sprüche Göttlicher Schrifft vnd Christlicher Kirchen Gesänge / Welche [...] H. Heinrich [...] Reuß [...] auff dero in Bereitschaft gehaltenen Sarcck verzeichnen lassen [...]«⁷ und enthält die Texte der Figuralkompositionen und Gemeindelieder, die für die Bestattungsfeier vorgesehen waren. Ein Exemplar⁸ wies 1973 erstmals der Stuttgarter Bibliothekar Rudolf Henning nach und veröffentlichte es auszugsweise;⁹ gleichzeitig wurde der *Abdruck* vollständig als Faksimile in Band 7 der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* vorgelegt.¹⁰

Der zweite Dokumenten-Zuwachs ergab sich daraus, dass in den 1990er-Jahren der noch existierende, aber jahrzehntelang unzugängliche und inzwischen stark beschädigte Sarg aus der Gruft der Salvator-Kirche in Gera geborgen und anschließend restauriert wurde.¹¹ So eindrucksvoll es war, den legendären Posthumus-Sarg zu sehen,¹² so erwies sich doch – da der *Abdruck* bereits ein zuverlässiges Bild vom Sarg gegeben hatte – ein anderes Dokument, das im Zusammenhang mit der Geraer Aktion ans Licht kam, als wichtiger für die Kenntnis der Textentwicklung. Es ist dies der erste Entwurf für die Sargbeschriftung von der Hand des Heinrich Posthumus,¹³ der bei Archiv-Studien im Staatsarchiv Zeitz in einer Akte mit dem Titel *Sterbens-Erinnerung* aufgefunden und in der Übertragung von Heike Karg ediert wurde.¹⁴

Dank der Kenntnis der seit 1973 erschlossenen Dokumente lässt sich die mehrstufige Entstehungsgeschichte des 25teiligen Textes beschreiben, der dem »Concert in Form einer Teutschen Missa« zugrundeliegt. Es wird sich dabei zeigen, dass der Text nicht, wie man lange glauben konnte, eine einheitliche Größe ist, sondern das Ergebnis einer Entwicklung, die innerhalb eines Jahres durch vier Stadien hindurchging. Drei Urheber waren an ihr beteiligt, die keineswegs in gleichem Sinne gearbeitet haben. Der erste war Heinrich Posthumus; er legte in zwei Arbeitsgängen die Beschriftung des Sarges fest. Der zweite war der Redaktor des *Abdrucks*, man kann in ihm den Geraer Hofprediger Bartholomäus Schwartz vermuten. Der dritte schließlich war Heinrich Schütz, der von der Textfassung des *Abdrucks* ausging, diese aber nicht unbeträchtlich umformte, um aus ihr eine geeignete Kompositionsvorlage zu gewinnen.

Als Basis der folgenden Darstellung sei zunächst eine Übersicht über die Textteile in der Reihenfolge gegeben, in der sie in Schütz' Komposition auftreten.

		Nr.			
		A	B	Textanfang	
»PRO INTROITU«			1	Nacket bin ich von Mutterleibe kommen Hiob 1,21	
			2	[Herr Gott, Vater]	
SARG-AUFCHRIFTEN	SARGDECKEL				»KYRIE«-TEIL
	Aufsicht	2	3	Christus ist mein Leben (Phil 1,21)	
			3	4 Siehe, das ist Gottes Lamm (Joh 1,29b)	
			5	[Jesus Christus, Gottes Sohn]	
	Hauptende	1	6	Herr, dir lebe ich / Leben wir, so leben (Röm 14,8)	
			7	[Herr Gott, Heiliger Geist]	
			8	Also hat Gott die Welt geliebt (Joh 3,16)	
	Rechte Seite (Haupt)	–	9	Er sprach zu seinem lieben Sohn	»GLORIA«-TEIL
	Rechte Seite (FüÙe)	4	10	Das Blut Jesu Christi (1. Joh 1,7b)	
			11	Durch ihn ist uns vergeben	
	Linke Seite (Haupt)	–	12	Unser Wandel ist im Himmel (Phil 3,20–21a)	
			13	Es ist allhier ein Jammertal	
	Linke Seite (FüÙe)	4	14	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre (Jes 1,18b)	
			15	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	
	FuÙende	6	16	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer (Jes 26,20)	
	Umlaufender Mittelstreifen	–	17	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand (Weish 3,1–3)	
	SARGTROG				
	Rechte Seite (Haupt)	7	18	Herr, wenn ich nur dich habe (Ps 73,25–26)	
			19	Er ist das Heil und selig Licht	
	Rechte Seite (FüÙe)	8	20	Unser Leben wáhrtet siebenzig Jahr (Ps 90,10a)	
		21	Ach, wie elend ist unser Zeit		
Linke Seite (Haupt)	10	22	Ich weiß, dass mein Erlóser lebt (Hiob 19,25–26)		
		23	Weil du vom Tod erstanden bist		
Linke Seite (FüÙe)	9	24	Herr, ich lasse dich nicht (1. Mose 32,27b)		
		25	Er sprach zu mir: Halt dich an mich		

Anmerkungen zur Tabelle:

Die Zahlen in Spalte A sind die des ersten Entwurfs von Heinrich Posthumus; die kursiv gedruckten in Spalte B stellen eine (nicht originale) Zählung der von Schütz komponierten Texte dar. Im folgenden Text werden die Nummern mit dem Zusatz A bzw. B zitiert. – Die in [] stehenden Textteile sind erst bei der Komposition hinzugefügt worden; die fett gedruckten Textteile sind mit Verstärkung durch eine Capella zu singen. – Statt des Spruches »Leben wir [...]« am Hauptende steht im ersten Entwurf der Text »Herr, dir lebe ich &c.«.

Textquellen der Choralstrophen (bezogen auf die Nummerierung in Spalte B):

Nr. 9: *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (Martin Luther), Str. 5

Nr. 11: *Nun lasst uns Gott, dem Herren* (Ludwig Helmbold), Str. 6

Nr. 13: *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (Johann Leon), Str. 3

Nr. 15: wie Nr. 1, Str. 5

Nr. 19: *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (Martin Luther), Str. 4

Nr. 21: *Ach, wie elend ist unser Zeit* (Johannes Gigas), Str. 1

Nr. 23: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (Nikolaus Herman), Str. 4

Nr. 25: wie Nr. 9, Vs. 1–4 von Str. 7 und Vs. 5–7 von Str. 8

Die »Sterbens-Erinnerung«

Die älteste bekannte Textfassung ist ein Entwurf für die Sargbeschriftung von der Hand des Heinrich Posthumus.¹⁵ Die Aufzeichnung ist nicht datiert. Sie muss aber der Herstellung des Sarges vorausgegangen sein, denn der Schreiber wusste noch nicht, wie viele Texte sich auf dem Sarg würden anbringen lassen. Superintendent Christoph Richter teilt in seiner Leichenpredigt vom 4. Februar 1636 mit, dass der Verstorbene »schon vorm Jahr den Kűpffern Sarg fertigen / vnnd diese zeit hero mahlen und zieren lassen«;¹⁶ demnach wäre der Entwurf in den ersten Monaten des Jahres 1635 entstanden.

Was die Auswahl der Texte betrifft, so steht das Beschriftungsprogramm in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tradition der *Ars moriendi*; Renate Steiger konnte wahrscheinlich machen, dass Heinrich Posthumus vor allem Martin Mollers Schrift *Manuale de praeparatione ad mortem*¹⁷ als Quelle herangezogen hat.¹⁸ Denkbar wäre auch, dass er sich von seinen Hofgeistlichen beraten ließ.

Die Texte sind für zehn genau bezeichnete Sargpositionen bestimmt und von 1 bis 10 durchnummeriert. Unter den Nummern 4, 5 und 7–10 sind jeweils ein Textpaar aus Bibelspruch und Liedstrophe zusammengefasst, so dass das Beschriftungsprogramm insgesamt aus 16 Einzeltexten besteht. Ich gebe im Folgenden eine Übertragung:¹⁹

1

oben an der Decken [von] dem Sargk
Herr Dir lebe ich &c.

2

uber das Creutz
Christus ist mein Leben &c.

3

unter das Creutz
Sihe das ist Gottes Lamb &c.

4

uff der Rechten Seiten uff der Decke
Das Blut Jesu Christi &c.
unter dieses
Durch ihn ist uns vergeb[en] &c.

5

uff der Link[en] Seiten
Wann Eure Sunde gleich Blut Rott ist
unten
Sein Wortt sein taufff &c.

6

untten zufussen an der decken
Gehe hin in dein Schlawffcamerlein

7

uff der Rechten Seiten
Herr wenn ich nur dich habe
unten
Er ist das heil und selich licht &c.

8

In dem and[ern] felde
Unser leben werde 70 Jhar &c.
unten
Ach wie elend ist unser Zeitt

vff das letzt hin

9

Herr ich lasse dich nicht &c.
unten
Er sprach zu mir halt dich an mich

10

In dem andern felde
Ich weis das mein Erloser lebet
Unten
Weil du vom tode Erstanden bist

Die Sprüche und Liedstrophen dieses ersten Entwurfes (sie werden später um fünf vermehrt werden) entsprechen zum größeren Teil den endgültigen. Zwei Sprüche erfordern jedoch einen Kommentar.

Der am Anfang stehende Spruch, der am Kopfbende angebracht werden soll, lautet »Herr, dir lebe ich &c.«; dabei verweist das Zeichen »&c.« auf die Ergänzung »Herr, dir sterbe ich; dein bin ich, tot oder lebendig«. Für diese Fassung des Textes gibt es eine breite Überlieferung, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Die früheste bekannte Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1557 und findet sich in einem Gebetbuch für Herzog Johann Friedrich von Sachsen.²⁰ Der Text kann, wenn auch in indirekter Überlieferung, bis auf Martin Luther zurückgeführt werden. In einer 1565 erschienenen Sammlung von Luther-Gebeten ist Luthers tägliche Beichte mitgeteilt; dabei steht am Ende folgender Zusatz: »Danach hat der Doctor gemeiniglich diese kurtze Wort gesprochen: | Roma[ni] XIII: O Jesu Christe, | dir leb ich, | dir sterb ich, | dein bin ich, | tod oder lebendig.«²¹ Dieser Satz entspricht zwar inhaltlich dem Vers aus dem Römerbrief, der dann auf dem Sarg tatsächlich an dieser Stelle stehen wird; aber es ist kein Bibelwort, sondern eine Sentenz, die in der Schütz-Zeit vielfach als Grabspruch, persönliches Motto oder Stammbucheintrag begegnet; er gehört auch zu den Stoßgebeten, die man in Todesgefahr sprechen kann.²² Das »Ich« dieses Spruches ist ein anderes als das aus der Bibel oder dem Gesangbuch zitierte. Zwar ist es auch Teil einer vorgeprägten Aussage; doch der, der den Satz spricht,

bezieht ihn in dieser Situation unmittelbar auf sich selbst. Wenn Heinrich Posthumus dieses Gebet den anderen Beschriftungselementen voranstellte, die ausschließlich Zitate aus gleichsam kanonisierten lutherischen Texten sind (Lutherbibel, Kirchenlied), dann muss man daraus schließen, dass er seine Textfolge bewusst mit dem persönlichen Bekenntnis beginnen wollte.

Eine zweite Differenz gegenüber den Sargtexten findet sich in dem Spruch, der mit den Worten »Gehe hin« beginnt (Nr. 6). Der zitierte Vers lautet im Original (Jesaja 26,20), ebenso wie später auf dem Sarg):

Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer, und schließ die Tür nach dir zu; verbirge dich ein klein Augenblick, bis der Zorn vorübergehe.

Als Heinrich Posthumus diesen Vers, offenbar aus dem Gedächtnis, zitierte, ließ er die Anrede an das Volk weg und ersetzte das Wort »Kammer« durch »Schlafkammerlein«: Dass ihm dieses Wort gleichsam in die Feder floss, beruht vermutlich auf einer Assoziation an Martin Schallings Lied *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, dessen dritte Strophe beginnt:

Ach Herr, lass dein lieb Englein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams
Schoß tragen, / den Leib in seinm Schlafkammerlein / gar sanft ohn einig Qual
und Pein / ruhn bis an jüngsten Tage.

Dass Heinrich Posthumus den Jesaja-Vers ungenau zitierte, zeigt, dass er nicht an den ursprünglichen Sinn der Stelle dachte, in dem das Volk Israel der Adressat ist und die Weisung bekommt, sich vor Gottes Zorn zu verbergen,²³ sondern dass er die Kammer als Gleichnis für den Sarg betrachtete. Erst in dieser Umdeutung, für die übrigens bereits eine Tradition existierte,²⁴ passt sich der Text in das Programm der Sarginschriften ein.

In der mit eigener Hand geschriebenen ersten Fassung der Sarginschriften haben wir eine zwar in der traditionellen Theologie verwurzelte, aber dennoch persönlich durchgeformte Aussage Heinrichs zum Tod – seinem Tod – vor uns. Am Eingang der Textfolge steht das eigene »Ich«, das in der Folge von dem der Bibel und des Gesangbuchs abgelöst wird; am anderen Ende der Hauptachse Kopf-Füße wird der Sarg als »Schlafkammerlein« benannt. An prominentester Stelle, nämlich über und unter dem Kreuzifix – vom Toten aus gesehen über seinem Herzen – stehen die Sätze, die Christus als persönlichen Erlöser und als Erlöser der Welt bezeichnen.

Diese vier alleinstehenden Sprüche werden ergänzt durch sechs Textpaare aus je einem Bibelwort und einer inhaltlich verwandten Kirchenliedstrophe. Die beiden Textpaare auf den Seiten des Sargdeckels, durch ihre räumlich höhere Position ausgezeichnet, handeln von der Sündenvergebung durch Christi Blut (4 und 5); die vier Textpaare an den Seiten des Sargtroges sprechen zunächst von Heilsgewissheit angesichts der Beschwerlichkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins (7–9) und schließlich – als Zukunftsausblick bedeutungsvoll ans Ende gestellt (10) – von Auferstehung und ewigem Leben.

Der Sarg

Als die Texte der *Sterbens-Erinnerung* auf den Sarg übertragen werden sollten, stellte sich offenbar heraus, dass auf dem Sargdeckel mehr Platz zur Verfügung stand als ursprünglich angenommen. So konnten insgesamt fünf Texte zusätzlich angebracht werden: auf jeder Seite ein weiterer Spruch mit anschließender Kirchenliedstrophe (Nr. B 8–9 und B 12–13) und auf dem umlaufenden Mittelstreifen der besonders umfangreiche Spruch »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand [...]« (Nr. B 17; sicherlich ausgesucht im Blick auf den verfügbaren Raum).²⁵

Gleichzeitig mit diesen Erweiterungen wurde die Eingangs-Devise durch das Bibelwort ersetzt, von dem sie abgeleitet ist (Röm 14,8), so dass die Beschriftung nun einheitlich aus Bibel- und Kirchenliedtexten bestand. Der Vers »Gehe hin [...]« aus Jesaja 26 erhielt den Wortlaut der Luther-Bibel, ohne dass er dadurch für Heinrich Posthumus seinen übertragenen Sinn verlieren musste.

Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass die im Entwurf unter Nr. 9 nur mit ihrem Anfang zitierte Strophe 7 von *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (»Er sprach zu mir: Halt dich an mich«) auf dem Sarg als Kombination der Strophen 7 (Stollenpaar) und 8 (Abgesang) erscheint.

In dieser zweiten Fassung – der letzten, die Heinrich Posthumus noch selbst festgelegt hat – wurde das Textkorpus von nunmehr 21 Einzelementen auf dem Sarg angebracht,²⁶ die Herstellung des Sarges einschließlich Verzierung durch Texte und Ornamente war im September 1635 abgeschlossen.²⁷ Danach wurde der Sarg offenbar wieder an verborgenem Ort deponiert, denn Heinrich hatte seine Existenz vor seiner Frau geheimgehalten, um sie nicht dadurch zu betrüben, dass er mit seinem baldigen Tod rechnete. Erst drei Tage vor seinem Tod lüftete er das Geheimnis, als ob er »gewust vnd befunden / das es nunmehr vmb die Zeit were / do es lenger nicht sollte noch könnte verschwiegen bleiben.«²⁸

Vielleicht war es die Wiederbegegnung mit dem beschrifteten Sarg, die Heinrich die Idee eingab, dass diese Textkompilation auch in Musik gefasst werden sollte, sei es um sie für die Trauergäste wahrnehmbar zu machen, sei es dass er, der die Musik liebte und selbst ausübte,²⁹ darin eine besonders würdige Einkleidung der Texte sah. Anscheinend nahm dieser Wunsch so sehr von ihm Besitz, dass er ihn mehrmals wiederholte, wie im *Abdruck* und im Titel des Originaldrucks zu lesen ist. Dass Heinrich Posthumus sich Schütz als Komponisten wünschte, erfahren wir aus den Quellen nicht, obwohl es aufgrund der persönlichen Verbindungen zwischen beiden nicht unwahrscheinlich ist.

Jedenfalls stehen wir hier am Ursprung eines Opus, das wir zu den bedeutendsten Hervorbringungen von Schütz zählen, an dessen Entstehung aber auch Heinrich Posthumus als Textkompilator entscheidenden Anteil hat. Keiner der beiden Urheber hätte den Part des anderen übernehmen können. Heinrich Posthumus war musikverständlich genug, um sich die Vertonung dieses Textes im Stil des geistlichen Konzerts vorstellen zu können, und er äußerte zu wiederholten Malen den Wunsch, dass dies geschehen möge. Er konnte aber nicht erkennen, dass der Text in der Fassung der Sarginschriften der Ver-

tonung beträchtlichen Widerstand entgegensetzen würde. Schütz auf der anderen Seite hätte wohl aus eigener Initiative niemals eine Textkompilation von solcher Länge und aus so vielen Bestandteilen als Vorlage für eine Komposition gewählt. Die »Zuständigkeit des Dilettanten«,³⁰ der eine Fülle von musikkaffinen Texten sah, musste mit der Professionalität des Komponisten zusammenkommen, der wusste, was nötig war, um daraus ein Ganzes zu machen, und der sich deshalb auch nicht vor Eingriffen in den Text scheute. Dass die Doppelfunktion von Sargbeschriftung und Vertonung eine schwer auszugleichende Spannung mit sich brachte, sollte sich zeigen.

Der »Abdruck«

Am 3. Dezember 1635 starb Heinrich Posthumus. Im Zuge der Vorbereitung der Bestattung, die am 4. Februar des folgenden Jahres stattfinden sollte, wurde ein Heft in Quartformat mit 6 Blättern gedruckt. Es trägt den Titel »Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge / Welche [...] H. Heinrich [...] Reuß [...] auff dero in Bereitschafft gehabten Sarck verzeichnen lassen [...]« und enthält die Texte der für die Bestattungsfeier vorgesehenen Figuralcompositionen und Gemeindelieder. In der Folge der Textfassungen steht der *Abdruck* zwischen dem Sarg und der Komposition: Er enthält bereits alle Änderungen des Sarges gegenüber der *Sterbens-Erinnerung*, berücksichtigt aber noch nicht die Textzusätze der Komposition. Wir haben also in dem *Abdruck* die Textvorlage für Schütz zu sehen, sei es dass er den Text handschrieben erhielt oder schon in der gedruckten Fassung, die der Geraer Drucker Mamitzsch sicherlich in kürzester Zeit herstellen konnte. Wie die *Sterbens-Erinnerung* bietet der *Abdruck* die Sarg-Texte mit Angabe ihrer Positionen auf dem Sarg, aber ohne Nummerierung.

Derjenige, der die Texte vom Sarg übertragen hat, musste eine Regel festsetzen, nach der die an den Außenflächen des Sarges angebrachten Texte in eine lineare Reihenfolge zu bringen waren. Offensichtlich kannte er die *Sterbens-Erinnerung* nicht. Denn hätte er sie zu Rate ziehen können, so hätte er mit dem Spruch »Leben wir, so leben wir dem Herren« (A 1) begonnen und das Textpaar »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« / »Weil du vom Tod erstanden bist« (A 10) ans Ende gestellt. De facto aber bestand seine Leseregeln im Fortschreiten (in dieser Rangfolge) von oben nach unten, vom Haupt zu den Füßen und von rechts nach links. Nach dieser Regel begann er mit den Sprüchen über und unter dem Kruzifix auf dem Deckel und gelangte erst dann zu den senkrechten Flächen des Deckels. Und am Ende (linke Seite des Sargtroges) las er vom Haupt zu den Füßen, was zu einer gravierenden Textverfälschung führte, denn damit wurde das Thema »Auferstehung und ewiges Leben« von der letzten Stelle an die vorletzte gerückt: Wir können dadurch mit Sicherheit ausschließen, dass Heinrich Posthumus vor seinem Tode selbst seine Begräbnismusik bei Schütz bestellt hat. Denn in diesem Falle hätte er dem Komponisten zweifellos einen korrekten, von ihm gebilligten Text übergeben.

Ein Verantwortlicher für den Text des Abdrucks ist nicht genannt. Da das Heft auch die ganze Gottesdienstordnung enthält, wird man an einen der Hofgeistlichen denken, speziell an Bartholomäus Schwartz, in dessen Predigt vom 2. Februar³¹ ein großer Teil der Aufschriften zitiert wird.³²

Der *Abdruck* ist das erste Dokument, in dem die Textfolge sowohl als Sargbeschriftung als auch (auf der Titelseite) als Kompositionsgrundlage genannt wird. Die Angabe, dass die Komposition auf einem wiederholt geäußerten Wunsch des Verstorbenen folgt, hat Schütz dann in den Titel seines Originaldruckes übernommen.

Die Komposition³³

Die Vertonung dieser Kompilation stellte eine Herausforderung an Schütz' musikalische Erfindungskraft dar. Denn die auf dem Sarg angebrachten Schriftworte und Liedstrophen bilden zwar ein sinnreiches theologisches Ensemble zum Lesen und Meditieren; für eine musikalische Behandlung aber beschwor die Aufeinanderfolge von nicht weniger als 21 Textbestandteilen die Gefahr eines Vielerlei von aneinandergereihten Partikeln herauf. So musste für die Komposition die dringlichste Frage sein, wie aus der Vielzahl der Einzelteile eine übersichtliche Disposition des Ganzen zu gewinnen war.

Dabei konnte Schütz sich darauf stützen, daß ein großer Teil des Textes in regelmäßigem Wechsel zwischen Bibelsprüchen und Liedstrophen verläuft. Beginnend mit *Also hat Gott die Welt geliebt* geht fast stets einer Kirchenliedstrophe ein Bibelwort voran. Diese Textstruktur setzte Schütz in musikalische Struktur um, indem er die beiden Textsorten in verschiedenen musikalischen Stilen vertonte. Als Stil für die Vertonung der Bibeltexte wählte Schütz das generalbassbegleitete Konzert, also die Schreibart, in der er zu dieser Zeit eine umfangreiche Werksammlung, die *Kleinen geistlichen Konzerte*, zur Veröffentlichung vorbereitete.³⁴ Die acht Kirchenliedstrophen dagegen wurden unter Verwendung der dazugehörigen Chormelodien für das ganze sechsstimmige Ensemble bearbeitet, teils im Note-gegen-Note-Satz (Nr. 11, 15, 17, 23), teils in motettischer Schreibweise (Nr. 9, 13, 19, 25). Um den Unterschied noch sinnfälliger zu machen, empfahl Schütz, in den Chorälen das Ensemble durch einen Zusatzchor (*Capella*) zu verstärken.³⁵ Die Choräle wurden damit zu Stützpfählern der musikalischen Architektur. Der Geschlossenheit der Form kam es zugute, dass den beiden äußeren Choralstrophen (Nr. 9 und 25) die gleiche Liedmelodie zugrunde liegt (obwohl das, wie gezeigt, nicht in der Absicht von Heinrich Posthumus gelegen hatte). Den damit gegebenen Rahmen verstärkte Schütz dadurch, dass er für die jeweils vorangehenden biblischen Texte (»auf dass alle [...]« bzw. »Herr, ich lasse dich nicht [...]«) das gesamte sechsstimmige Ensemble einsetzte.

In der Regel alternieren Bibelspruch und Choralstrophe. Nur an zwei Stellen folgen mehrere Bibelsprüche unmittelbar aufeinander, nämlich vier vor der ersten Choralstrophe, »Er sprach zu seinem lieben Sohn [...]« (Nr. 3, 4, 6 und 8), und drei vor der fünften, »Er ist das Heil und selig Licht [...]« (Nr. 16–18). Die Aufeinanderfolge von drei Spruch-

texten an der zweiten Stelle hielt Schütz offenbar für unbedenklich; jedenfalls ließ er die Vorlage unangetastet und gestaltete mit musikalischen Mitteln (Besetzung, Harmonik, Deklamationsstil) die Folge der vier Abschnitte Nr. 16–19 zu einem zusammenhängenden und zugleich differenzierten Gesamtkomplex.

Schwieriger zu behandeln war die Anfangsgruppe der Sarginschriften, beginnend mit »Christus ist mein Leben«. Hier hätte Schütz, wenn er sich an die Textvorlage gehalten hätte, vier Bibeltexte in direkter Folge vertonen müssen, ehe das Alternieren von Spruch und Liedstrophe überhaupt in Gang gekommen wäre. Um auch am Anfang schon zwischen kleinbesetzten Concerto-Abschnitten und sechsstimmigen Capella-Blöcken wechseln zu können, griff Schütz hier in die Textvorlage ein. Dabei vermied er es, andere Choraltexte aus dem lutherischen Kirchenlied-Repertoire einzuführen, was zu deutlich als fremder Zusatz zu dem Text des *Abdrucks* bemerkt worden wäre. Stattdessen fügte er in die Vorlage die drei Teile eines deutschen trinitarischen Kyrie ein, die nun ebenso wie die Choräle eine Art Refrain-Funktion erhielten und musikalisch im sechsstimmigen Tutti ausgeführt wurden. Die drei Kyrie-Teile ließen sich freilich nicht schematisch den ersten drei Sarginschriften zuordnen, da bereits der erste Spruch den Namen Christi enthält, der im Kyrie-Text dem zweiten Abschnitt vorbehalten ist. So zog der erste Eingriff in den gegebenen Text einen zweiten nach sich: Schütz bezog den im *Abdruck* als Introitus fungierenden Spruch »Nacket bin ich von Mutterleibe kommen« in den Zusammenhang der Sargtexte ein. Auf ihn konnte zwanglos »Herr, Gott Vater [...]« folgen. Die ersten beiden, auf Christus bezogenen Sprüche auf der Oberseite des Sargdeckels wurden gemeinsam dem zweiten »Kyrie«-Anruf (B 5) vorangestellt. Und die Beziehung des dritten, den Heiligen Geist anrufenden »Kyrie« zum Text aus dem Römerbrief ist zwar nicht zwingend, aber widerspruchsfrei. Damit war der zu vertonende Text über die 21 Sarginschriften hinaus auf 25 Abschnitte vermehrt worden, hatte aber nun eine deutliche Struktur.

Durch die Zerteilung der »Capella«-Abschnitte (dreiteiliges deutsches Kyrie und eine Gruppe von acht Kirchenliedstrophen) hatte das Ganze eine zweiteilige Form bekommen, die in der Struktur der Sargbeschriftung nicht vorgezeichnet ist, ja ihr sogar widerspricht. Schütz verdeutlichte diese zweiteilige Form dadurch, dass er die Anfangsabschnitte beider Teile (Nr. 1 bzw. 8) mit einstimmigen Intonationen beginnen ließ. Es war wohl die exzeptionelle Dichte der Textfolge, die dem I. Teil der *Musikalischen Exequien* eine Sonderstellung innerhalb des Schütz'schen Œuvres verlieh und dazu anregen konnte, in dem Opus insgesamt ein Stück »Bekenntnismusik« zu sehen.³⁶

Der Originaldruck

Die Umdeutung zur »Teutschen Begräbnis-Missa«

Da die Geraer Erstaufführungs-Fassung nicht erhalten ist, bleibt, wie schon gesagt, ungewiss, ob sie mit der Fassung des Originaldrucks identisch war. Es ist denkbar, dass sich Schütz zunächst einmal darauf beschränkte, seinen Auftrag zu erfüllen, also die im

Abdruck vorgegebenen Texte zu komponieren. Aber auch wenn Schütz schon in der Aufführungsfassung das tropierte dreifache *Kyrie* eingefügt hätte, hätte er wohl nicht von einer *Missa* gesprochen, denn die Hinterbliebenen hatten sicherlich keine *Missa* bestellt, sondern, entsprechend dem Wunsch des Verstorbenen, eine Komposition der Sarg-Texte.

Anders im Originaldruck. Im »Verzeichnüs deren in diesem Wercklein befindlichen Musicalischen Sachen« teilt Schütz mit, er habe die Sarginschriften »in ein *Concert* gefasset / vnd auffgesetzt / in Form einer Teutschen *Missa*, nach art der Lateinischen *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie Eleyson*. *Gloria in excelsis*. *Et in terra pax* &c.«.

Begründen lässt sich das nur für den ersten Abschnitt, den Schütz – wie von mir vermutet, aus musikalischen Gründen – um drei Tutti-Blöcke auf den Text eines trinitarischen *Kyrie* erweitert hatte. Der zweite Abschnitt dagegen, den Schütz mit einem *Gloria* analogisiert (»nach art [...]«), enthält keine Elemente des liturgischen *Gloria*-Textes. Um Schütz' Aussage zu bestätigen, d. h. in den Sprüchen und Liedstrophen *Gloria*-Analogien nachzuweisen, bedarf es erheblicher Interpretationsanstrengungen, an denen es denn in der Schütz-Literatur auch nicht fehlte.³⁷ Schon Friedrich Schöneich versuchte, den Argumentationszwang etwas zu lockern, indem er konzedierte:

Es ist nicht nötig, nach wörtlichen Anklängen im »Gloria« zu suchen: wo christlich von Tod und Ewigkeit geredet wird, stellen sich »dogmatische« Aussagen, wie sie das Gloria und Credo zu diesem Punkt bieten, von selbst ein.³⁸

Dem muss nicht widersprochen werden. Aber gerät man da nicht in die Nähe der – ebenfalls zustimmungsfähigen, aber in unserem Falle doch etwas zu allgemeinen – Aussage, dass die christliche Lehre ein System darstellt, in dem alles mit allem zusammenhängt?

Als einziger der Kommentatoren hat der Theologe Eberhard Schmidt an Schütz' Bezeichnung *Missa* grundsätzliche Kritik geübt:

Schütz hat es [...] für möglich und für ratsam gehalten, den aus der Tradition überkommenen Text der *Missa brevis* durch eine de-tempore-gebundene Interpretation dieses Textes in Gestalt von Bibelversen und Liedstrophen zu ersetzen. Das heißt aber: nach Schütz' liturgischem Urteil kann das ökumenische gottesdienstliche Bekenntnis der Gemeinde, das im consensus patrum et fratrum bekannt wird, ersetzt werden durch ein Bekenntnis persönlicher Glaubensgewißheit.³⁹

Sowohl die zustimmenden Kommentare als auch die Kritik sind davon ausgegangen, dass Schütz in der Beerdigungsmusik den Text der Messe als Assoziation vergegenwärtigen wollte. Doch in Wirklichkeit stand für Schütz wohl ein anderes, praktisches Ziel im Vordergrund. Es ging ihm darum, für eine Gelegenheitskomposition, die er sicherlich für besonders gelungen hielt, den Kantoren Möglichkeiten zu weiterer gottesdienstlicher Verwendung anzubieten. Für die Teile 2 und 3 des *Exequien*-Druckes stellte sich das Problem nicht, denn sowohl die Predigtmotette über zwei Psalmverse (Ps 73, 25–26; SWV 280) als auch das deutsche *Nunc dimittis* (SWV 281) haben Texte, die sich für verschiedene Anlässe eignen. Da das beim ersten Teil nicht der Fall ist, behalf sich Schütz

hier mit einer Umdeutung zur *Missa*, also zur zweiteiligen, aus *Kyrie* und *Gloria* bestehenden Kurzmesse, die im lutherischen Gottesdienst in der Schütz-Zeit verwendet werden konnte. In diesem Sinne empfahl er:

Weme nun diese meine Arbeit gefallen möchte / könnte deroselbigen sich bißweilen wie obgemeldet an statt einer Teutschen *Missa* und vielleicht in *Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis*, auch nicht übel gebrauchen.⁴⁰

Dieser Vorschlag fand bei Schütz' Zeitgenossen – nach der offensichtlich extrem geringen Verbreitung des Druckes zu urteilen – kaum ein positives Echo, sei es aus sachlichen Bedenken gegen eine derartige Umwidmung, sei es aus dem praktischen Grund, dass Schütz' *Ordinantz* nur diejenigen erreichte, die schon ein Exemplar des Druckes erworben hatten. So blieb die Verwendung des erste Teils anstelle einer *Missa* eine kaum jemals verwirklichte Wunschvorstellung des Komponisten – so wie es offenbar auch für die anderen beiden Stücke des *Exequien*-Druckes zwischen der ersten Veröffentlichung 1636 und dem Neudruck von 1892 in der Schütz-Gesamtausgabe kaum eine nennenswerte Rezeption gab.⁴¹

»Wercklein« und mehrsätziges Werk, oder: Die Wiedergeburt der »Musikalischen Exequien« aus dem Geiste von Brahms' »Deutschem Requiem«

Auch mit der Edition von Philipp Spitta in Bd. 12 der Schütz-Gesamtausgabe (1892) trat das Opus 7 nicht sofort aus der Vergessenheit heraus. Das geschah erst einige Jahre später durch die Straßburger Aufführungen von Friedrich Spitta, Philipps jüngeren Bruder.⁴² Das damit einsetzende Nachleben, das Schütz' *Exequien* einen prominenten Platz innerhalb seines *Ceuvres* einbrachte, war freilich nur durch eine weitere Umdeutung möglich. Die *Musikalischen Exequien* galten nämlich jetzt als »Werk« im modernen Sinne. Was bedeutet das?

Schütz' Inhaltsbeschreibung des Originaldrucks (»Absonderlich Verzeichnis« in der Continuo-Stimme) beginnt mit dem Satz: »In diesem Musicalischen Wercklein seynd nur dreyerley Stücke oder *Concert* zu befinden«. Die »Stücke oder *Concert*« – Werner Bittinger hat sie in seinem Schütz-Werke-Verzeichnis von 1960, durchaus im Sinne des Komponisten, mit einzelnen Nummern (279–281) versehen – sind, jedes für sich, Aufführungseinheiten und haben dementsprechend jeweils einheitliche Tonart und Besetzung.⁴³ Das Wort »Wercklein« dagegen bezeichnet in Schütz' Sprachgebrauch keine Aufführungs-, sondern eine Veröffentlichungseinheit. Es ist das deutsche Äquivalent für »Opus«. Ein Schützsches »Wercklein« schließt im Allgemeinen eine Reihe einzelner Kompositionen gleicher Gattung ein. Die Diminutivform soll nicht auf geringeren Umfang oder geringeres inneres Gewicht hindeuten, sondern wird von Schütz deshalb verwendet, weil die Grundform »Werk« für ihn die (auch heute noch gebräuchliche) Bedeutung von »Wirken« oder »Ergebnis eines Wirkens« hatte. Auch sehr umfangreiche

Opera (wie etwa die *Psalmen Davids* oder Teil III der *Symphoniae sacrae*) nannte Schütz »Wercklein«.⁴⁴

Den Typus des mehrsätzigen Vokalwerks kennt Schütz nicht. Wenn es innerhalb eines Werkes vollständige Schlüsse gibt, dann werden die Zäsuren von einem gemeinsamen Text überbrückt (das gilt für die »Partes« von umfangreicheren Psalmen, Madrigalen oder Motetten und für die Erzähl- und Redeeinheiten von Historien und Passionen); oder es wird der primäre Text von einleitenden oder schließenden Ergänzungstexten begleitet (z. B. dem *Gloria patri* in Psalmkompositionen).

Schütz wünschte sich weitere Aufführungen der *Musikalischen Exequien*, konnte sie sich aber nur für jeden Teil einzeln vorstellen, wie die *Ordinantz* eindeutig zeigt: Nur für Teil I mit seinem besonderen Text war über das Problem einer passenden Aufführungsgelegenheit zu sprechen, wobei der Gedanke, ihn mit den beiden folgenden Teilen zu kombinieren, gar nicht zur Rede stand; diese ihrerseits bedurften keiner Ratschläge über ihre Verwendung.

Allerdings hat das »Wercklein«, das Schütz unter dem Titel »Musikalische Exequien« veröffentlichte und später mit der Opusnummer 7 versah, die Besonderheit, dass es aus wenigen (»nur dreierley«) Einzelstücken besteht, die zum gleichen Anlass komponiert sind und einen gemeinsamen Titel tragen. So konnte es in einer späteren Zeit naheliegen, das gesamte Opus als »Werk« im modernen Sinne zu verstehen (bzw. nach den Maßstäben des Autors: misszuverstehen)⁴⁵ und es als Ganzes aufzuführen.

Der erste, der eine solche Aufführung veranstaltete, war Friedrich Spitta, unter dessen Leitung die *Musikalischen Exequien* am letzten Sonntag nach Trinitatis (dem damals so genannten »Totenfest«) des Jahres 1898 in der Neuen Kirche in Straßburg erklangen.⁴⁶

Damit bekam zum dritten Mal ein bereits fertiger Text eine neue Funktion. Erstens hatte Heinrich Posthumus gewünscht, dass die Sargbeschriftung auch komponiert werden sollte, so dass aus dem »sprechenden« ein »tönender Sarg« wurde.⁴⁷ Zweitens gab Schütz seiner fertigen Komposition – wenn auch nur für die von ihm erhofften Wiederaufführungen – die neue Funktion einer zweisätzigen Kyrie-Gloria-Messe. Und schließlich behandelte Friedrich Spitta diese Quasi-Missa als ersten Satz eines mehrsätzigen Werkes und konstituierte damit die *Musikalischen Exequien* als das Werk, als das sie in der heutigen Musikpraxis gelten.

Die Idee, die Bestandteile des Druckes zu einer Art von Zyklus zu vereinigen, konnte erst in einer Zeit aufkommen, die den Typus des zyklischen Vokalwerkes kannte. Dabei wurden Schütz' *Exequien* seit Friedrich Spittas Aufsatz von 1898 regelmäßig mit dem Epitheton »deutsches Requiem« versehen – eine unausgesprochene, aber unmißverständliche Anspielung auf Brahms' *Ein deutsches Requiem* (Entstehungszeit 1861–1868). Und seit Mosers Schütz-Monographie rangierte Schütz' Opus mit großer Selbstverständlichkeit als »erstes deutsches Requiem«.⁴⁸

Der Werk-Charakter war für Spitta eindeutig; er stellte lapidar fest: »Das für das Leichenbegängnis des Fürsten von Reuß [...] komponierte Werk besteht aus drei Sätzen«.⁴⁹ Daraus leitete er aber nicht die Verpflichtung ab, das Ganze en bloc aufzuführen. Er empfand vielmehr, »dass eine Konzertaufführung des Werkes, bei der die

drei Hauptteile unmittelbar hinter einander gesungen werden, die Wirkung schlechterdings nicht ausüben kann, die Schütz beabsichtigte«. ⁵⁰ Er stellte es vielmehr bei seiner Straßburger Aufführung in einen gottesdienstlichen Rahmen und fand »die beiden Gebilde ›Liturgische Andacht‹ und ›Musikalische Exequien‹ derart aufeinander angelegt, dass jedes der beiden durch das andere erst zur schönsten Vollendung kommt«. ⁵¹ Daraus ergab sich für Spitta die Form, in der Schütz' *Musikalische Exequien* 1898 in Straßburg zu hören waren. ⁵²

- Gemeinde: Eingangslied („Mitten wir im Leben sind“, „Ich bin ein Gast auf Erden“, „Mein Leben ist ein Pilgrimstand“, „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ u. dergl.)
- Pfarrer: Eingang. Gebet aus Psalm 39 oder 90.
- Chor: Kyrie und Gloria der deutschen Begräbnismesse.
- Pfarrer: Bibellektion aus 1. Kor. 15 oder 2. Kor. 5 oder 1. Petrus 1 oder Offenbarung Johannis 7.
- Gemeinde: Hauptlied („Jesus, meine Zuversicht“, „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ u. dergl.)
- Pfarrer: Kurze liturgische Rede über Psalm 73, 25. 26.
- Chor: Motette „Herr, wenn ich nur dich habe.“
- Gemeinde: Eine oder zwei Strophen aus der Stimmung des vorangehenden Chores („Freu dich sehr, o meine Seele“, „Ich bin ein Glied an deinem Leib“, „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ u. dergl.)
- Pfarrer: Dank und Fürbittengebet.
- Chor: Gesang Simeons.
- Pfarrer: Unser Vater.
- Gemeinde: Schlusstrophe („Gloria sei dir gesungen“, „Du aber, meine Freude“, „O Jesu, meine Wonne“).
- Pfarrer: Segen.

Spittas Empfinden, dass die *Musikalischen Exequien* einen liturgischen Rahmen benötigen, führte dazu, dass sich der Rahmen seiner Aufführung im allgemeinen Zuschnitt äußerlich nur wenig von dem der Geraer Aufführung von 1636 unterschied, der in dem *Abdruck* (den Spitta natürlich nicht kannte) vorgegeben war. Verschieden ist aber die innere Struktur. Bei der Geraer Beerdigung waren drei einzelne Kompositionen in einen gottesdienstlichen Ablauf eingefügt; bei der Straßburger Aufführung ist das musikalische Werk das Vorgegebene, das, um seine Wirkung zu steigern, mit einem quasi-gottesdienstlichen Kontext umbaut wird.

Für die damit eröffnete Aufführungsgeschichte blieb die Auffassung als ein Werk entscheidend. Für die einzelnen Aufführung waren verschiedene Lösungen zu finden. Da die *Musikalischen Exequien* nicht abendfüllend sind, müssen sie für eine Aufführung durch andere Inhalte ergänzt werden (Liturgie, andere musikalische Werke, heutzutage auch in »Gesprächskonzerten« theologische oder musikwissenschaftliche Kommentierung).

Dass die *Musikalischen Exequien* ein zusammengehöriges Werk bilden, ist heute so selbstverständlich, dass einzelne in einer Konzertveranstaltung dargebotene Teile als

Fragmente betrachtet würden. Zur Respektierung des Werk-Charakters gehört auch, dass die Reihenfolge der Teile in Aufführungen gewahrt bleibt.

Dagegen ist man heute bereit, die Schütz'sche Komposition Nachbarschaften auszusetzen, die den Charakter von Konfrontationen oder Experimenten haben können. Ein Beispiel dafür war ein Konzert des Norddeutschen Figuralchors unter Leitung von Jörg Straube auf dem Internationalen Schütz-Fest in Hannover 2011. Dort wurden Schütz' *Musikalische Exequien* mit der 1927 entstandenen Markuspassion von Kurt Thomas in der Weise kombiniert, dass die in einzelne Abschnitte aufgeteilte Passion als Klammer für die drei Teile der *Exequien* fungierte⁵³ – eine Aufführungspraxis, die sich gegenüber dem Gewohnten irregulär ausnimmt. Doch wenn man weiß, dass sich das Gewohnte selbst im Urteil des Komponisten als irregulär darstellen würde, liegt die Frage nahe, ob in solchen exzentrisch wirkenden Aufführungen sich nicht ein vergessener Zug des Originals in den Vordergrund drängt, dass nämlich seine Teile wesentlich lockerer miteinander verknüpft sind, als es die Deutung des Notentextes als »Werk« nahelegt.